浅析《舞论》中的“味”论

尤 里

DOI:10.16737/j.cnki.rwtx81281190.2016.06.004

《舞论》(Natyasastra) 是印度最早的戏剧著作,是早期梵语戏剧实践经验的理论总结,相传为一位叫婆罗多(Bharata)的人所作,成书年代大约在公元前 2 世纪至公元 2 世纪。《舞论》把戏剧作为一门综合艺术对待,以戏剧表演为中心,涉及与此相关的所有论题。它全面论述了戏剧的起源、性质、功能、表演和观赏,既涉及戏剧原理和剧作法,也涉及舞台艺术。因此《舞论》既是一部梵语戏剧理论著作,也是一部梵语戏剧艺术百科。而在梵语文学理论发展史上,《舞论》的最大贡献是提出了“味”论,本文欲结合梵语戏剧作品《小泥车》和《沙恭达罗》来对“味论”予以探讨。

一、知“味”:情、味理论的基本介绍

“味”(Rasa)这一概念在公元前 1500 年左右的吠陀文献中就已出现,表示为“汁”、“液”、“滋味”等原始义,在后来的奥义书中又引申为表示“五种感官对象(色、声、香、味、触)之一”,随着其意义的逐渐扩展,婆罗多沿用了“味”这一概念,并赋予其更为全面的、深层次的含义,创造了“味论”作为《舞论》中舞台表演实践的理论核心。

婆罗多在《舞论》中给“味”下的定义是:“味产生于情由、情态和不定情的结合。”他解释说:“正如思想正常的人们享用配有各种调料的食物,品尝到味,感到高兴满意,同样,思想正常的观众看到具有语言、形体和真情的各种情的表演,品尝到常情,感到高兴满意。”[①]这里所说的“思想正常的人们”即是指有鉴赏力的观众,新护在他的《舞论注》中对此观点进行了深化, 他认为:“具有鉴赏力的观众在观赏戏剧时,是以普遍化的方式把握戏剧内容的。每个观众心中都潜伏着常情。戏剧中普遍化的情由、情态和不定情,唤醒观众心中潜伏的常情。观众体验到这种常情,也就品尝到味。”[②]可见味的获得,与常情有着密切关系,唤醒了常情,也就品尝到了味。

按照《舞论》的规定,味有八种,分别是:艳情味、滑稽味、悲悯味、暴戾味、英勇味、恐怖味、厌恶味和奇异味。与这八种味相对应的是八种常情:爱、笑、悲、怒、勇、惧、厌和惊。就像中国古人所说的“喜怒哀惧爱恶欲”(《礼记·礼运》) 或 “好恶喜怒哀乐”(《左传·昭公》)。常情是人的基本情感,是人生来就具有的心理知觉,“没有哪个人不具备这些心理活动的潜在印象,只是有的人某种心理活动多一些,有的人某种心理活动少一些; 人性的高下取决于这种心理活动的区别。”[③]“常情”是一种“潜在印象”,能否唤起潜藏于心底的常情,取决于每个人的审美鉴赏力,而从鉴赏能力的高低可以看出一个人的审美素养, 甚至是人性的高低贵贱。可见,在距今一千多年以前的梵语学者[④]那里,就已经把戏剧欣赏与人性观照联系在了一起, 这种理论思想的深刻性丝毫不逊色于西方戏剧理论的鼻祖亚里士多德。

既然味产生于情由、情态和不定情的结合,那么其中,情由即是缘由,是指感情产生的原因,如剧中人物和有关场景;情态即感情的外在表现,即“观众

感受到的、产生各种意义的语言、形体和真情表演”[5];不定情,是指三十三种随时变化的感情,用以辅助或强化常情,它们是:忧郁、虚弱、疑虑、妒忌、醉意、疲倦、懒散、沮丧、忧虑、慌乱、回忆、满意、羞愧、暴躁、喜悦、激动、痴呆、傲慢、绝望、焦灼、入眠、癫狂、做梦、觉醒、愤慨、佯装、凶猛、自信、生病、疯狂、死亡、惧怕和思索。戏剧表演,正是通过这些“情由、情态和不定情的结合”让观众感受到其中之“味”,“味”产生的过程,即是观众参与审美体验的过程,因此“味”在某种意义上指的是观众在欣赏戏剧艺术时体验到的审美快感。

婆罗多说:“离开了味,任何意义都不起作用”,亚里士多德说:“情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂”[6],可见,梵语戏剧理论强调的是感情,西方戏剧理论强调是情节,前者认为审美快感的获得源自“情”:无情不成味,无味不成情,味是一切之根,情确立其中[7];后者则认为审美快感的获得来自“情节”:悲剧中两个最能打动人心的成分属于情节的部分,即突转和发现。[8]虽然当代著名美学家苏珊·朗格在《情感与形式》一书中称赞印度戏剧学者“对戏剧感情的各方面的理解远远超过其西方其他同行”。但是我们要看到这二者并无孰优孰劣之分,只不过印度对戏剧的看法更倾向于情感的感性层面,而西方对戏剧的理解更倾向于结构的理性层面罢了。以上是对《舞论》中关于“味”论 的简要介绍,接下来将对“艳情味”、“悲悯味”、“平静味”三种具体的味,结合梵语戏剧文本予以进一步探析。

二、析“味”:“味”在戏剧文本中的体现

(一)艳情味

“春华瑰丽, 亦扬其芬;秋实盈衍,亦蕴其珍;悠悠天隅,恢恢地轮,彼美一人: 沙恭达罗。”这是德国大文学家歌德对印度古典梵语戏剧《沙恭达罗》的赞美诗,戏剧《沙恭达罗》通过国王豆扇陀与仙女沙恭达罗两情相悦,却遭诅咒,最终团圆的曲折爱情,呈现出一幅瑰丽奇幻的爱的梦境,处处洋溢出青春浪漫的气息,让人无时不体味着艳情味的存在。

“艳情味产生于常情爱, 它以男女为原因,以美丽的少女为本源。通过季节、花环、香脂、妆饰、心爱的人、感官对象、美丽的住宅、享受、去花园、感受、耳闻、目睹、游戏、娱乐等情由产生。”[9]在第一幕中,充满爱意的氛围便已在净修林中化开,国王狩猎,追赶一头飞奔的鹿,不料闯入净修林,当看到沙恭达罗正在与净修女们为净修林中的花草树木浇水, 心中暗自惊叹:“下唇象蓓蕾一样鲜艳, 两臂象嫩枝一般柔软,魅人的青春洋溢在四肢上,象花朵一般。”[10]此刻, 经由国王爱欲的情感投射, 沙恭达罗的身体是“鲜艳的蓓蕾”、“柔软的嫩枝”、“美丽的花朵”, 这是一个感官的对象,虽然被赋予了自然的品质,却已然是一个被欲望的身体, 国王的情欲在对她身体的窥视中漫延,情由由此产生。面对国王的赞美,沙恭达罗“羞答答地低了头,站在那里”[11],对于沙恭达罗的情态, 没有谁能比国王捕捉的更细腻了:“我说话的时候,她虽然不谗言接语,我一说话,她却就倾耳细听。即使她不跟我面对面站着,她的眼光也没向别的东西上转动。”[12]害羞的沉默、仔细的倾听、目光的专注这些种种情态, 暗示出了沙恭达罗对国王同样存有的爱慕之情,而不定情“喜悦”则在常情爱的袒露中,于两人四目交汇间流露。这些情由、情态和不定情的结合,唤起了人们心中对爱情的向往,激发起了人们对于青春王国的诗意想象, 在净修林禁欲的土地上,质朴的大自然与热烈的情欲一同生长,原本相悖的事物竟和谐的生存在同一片大地上, 甜蜜、美好、质朴、奔放,这便是艳情的味道。

艳情味不仅有相恋的会合艳情味, 还有因失恋而起的分离艳情味。“失恋艳情味是一对青年心心相印,互相爱慕,但由于隶属他人或命运作梗,不能结合。它有十个阶段,最初是渴望,然后是忧虑、回忆、赞美、烦恼、悲叹、疯癫、发烧痴呆和死亡。这些是依次发展的不幸阶段。”在《沙恭达罗》中,国王因受到仙人的诅咒而将对沙恭达罗的爱情遗忘, 遗弃了自己的妻子沙恭达罗,待看到戒指记忆恢复后,羞愧难当,然而沙恭达罗却已升天远去,国王因失恋而心情抑郁,面露愁容:“摒除了高贵的装饰,只在腕上松松地套上了一只金镯,因叹息过多而唇若涂丹。相思失眠,眼睛发了红,但美质天生,虽削弱而不显露,象一颗磨光的宝钻。”[13]瘦削的脸颊、叹息的声音、哭红的

眼睛……这些情态足以表明国王对沙恭达罗百般的思恋与懊悔。尤其当他凝视起昔日亲自为沙恭达罗所画的画像时,竟一时不能自已,出现了幻觉,以为沙恭达罗就在眼前。清醒后却无比绝望道:“我清醒了,连同她梦里相会的希望也落空了,我眼里充满了泪,连在画上也看她不清。”[14]伴随着忧郁、虚弱、沮丧、忧虑、慌乱、回忆、羞愧、绝望、焦灼、癫狂等不定情,分离艳情味失去了曾经明亮的色调,带着苦涩的懊悔、蓝色的忧郁和尚不心甘的期望。

(二)悲悯味

悲悯味产生于常情悲。它通过诅咒的折磨、灾厄,与心爱之人分离、失去财富、杀害和囚禁等情由产生,具有绝望的性质。“当看到心爱的人被杀,或听到不幸的消息,由于这些特殊的情,产生悲悯味”[15]毫无疑问,《沙恭达罗》的悲悯味来自“诅咒的折磨”,由于沙恭达罗怠慢了仙人达罗婆娑,而招来诅咒:她所爱之人将会把她遗忘,除非他看到了赠给她的纪念物。大殿之上,面对丈夫的怀疑和拒绝,沙恭达罗竭尽全力力图唤起国王的记忆,然而却是徒劳,当唯一能打消国王疑虑的戒指也突然不见时,沙恭达罗先是“忧戚地看着乔达弥”,在听到国王嘲笑其是“苦行的老婆子”满口谎言后,“她的眼睛发了红,形同竖立;她的樱唇象给霜打了一样在颤抖。她双眉倒立,眼睛变成了红色,她的怒气仿佛已经折断了爱神的弓。”[16]用衣角掩面而哭泣……情由、情态加上激动、慌乱、恐惧、绝望、颤抖、变色等不定情的结合,使人一同沉浸在沙恭达罗的悲伤之中,此刻,悲悯味带同情的味道。这与亚里士多德在《诗学》中提到的“怜悯”有着某种相似之处。

亚里士多德认为悲剧“通过引发怜悯和恐惧使情感得到疏泄”,这里的“怜悯”包含有怜悯主体对怜悯对象的爱或同情的成分,以及一种惋惜的感觉。“值得怜悯的对象不是处于苦难之中,就是表露出某种弱点或缺陷,显得脆弱、娇嫩而且无依无靠。我们总觉得有什么地方不对头,并且有意无意地希望事情是另外一个样子。”[17]我们多希望沙恭达罗手指上的戒指没有掉落湖里,这样国王便能迅即认出她,从而避免了遭受抛弃的厄运,因此在沙恭达罗被弃的悲悯味里,饱含有人们对她的同情和惋惜,这一点与亚里士多德提到的“怜悯”有一定的相似处。然而,《沙恭达罗》毕竟不是悲剧,被弃只不过是沙恭达罗命运中的一环,它不是终点而是福祸相依的转折点,将把沙恭达罗重新引向命运的另一端:幸福的彼岸。因此,虽然我们会为沙恭达罗被诅咒的命运哀伤,在我们易伤害的心中激起一种近乎怜悯而至泪下的情感,但那是一种“看到秀美事物带着忧伤和悲哀意味时的感觉”,是一种“悲哀的秀美”,虽然能凭借短暂的遭际博得少女们一抹“同情的眼泪”,但不足以产生真正的悲剧快感,因为它缺少令人振奋的力量!在西方经典的悲剧中,无论是古希腊悲剧《被缚的普罗米修斯》《俄狄浦斯王》,还是莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》《奥瑟罗》《李尔王》,虽然我们会为主人公的不幸遭遇而感到惋惜,但在情感被压抑后会有一种自我的扩张感,它不会使人沉迷于悲伤之中,而让人在悲剧主人公坚毅的性格品质中,感受到鼓舞和振奋。因此,梵语戏剧中的“悲悯味”大多还只是停留于情感的纯粹悲伤中,而缺少西方戏剧“怜悯”里那种令人悲伤过后感到振奋的愉悦的力量。在这一点上,二者又有所不同。

(三)平静味

婆罗多依据人的八种常情确定了八种味(艳情味、滑稽味、悲悯味、暴戾味、英勇味、恐怖味、厌恶味和奇异味),大约在七世纪以前,梵语戏剧学家和诗学家都遵循婆罗多的“八味说”。而从八世纪开始,诗学家提出了第九种味“平静味”。婆摩诃在《诗庄严论》,欢增在《韵光》中都确认过“平静味”的存在。欢增说:“确实存在一种平静味。它的特征是因灭寂欲望而快乐。正如古人所说:尘世的感官快乐,天上的无限快乐,都比不上灭寂欲望而获得的快乐的十六分之一。”新护的《舞论注》中提到常情共有九种,平静味以常情“静”为核心,旨在“愿意摒弃某物”。虽然当时的学者对“平静味”能否成立存有争议,但在迦梨陀娑描写的净修林里,分明能感受到一种天地、自然、飞禽、鸟兽、人神和睦而栖,互不纷扰,各自安然的“平静”情思,在展开的静穆图景中,照射出古典主义的审美理想和一个古老民族的质朴思想。

"树底下是从鹦鹉穴中雏儿嘴里掉下来的野稻。别的地方又可以看到磨因拘地种子的光滑石墩。鹿在人身边依依不舍，听到声音并不逃掉。溪水旁的小路上印着树皮衣上流下来的成行的水痕……在前面，已经割掉达梨薄草芽的林子里，毫不胆怯的小鹿悠悠地来回徘徊。"[18]这是国王豆扇陀踏进净修林，出现在眼前的情景。野稻、石墩、鹦鹉、麋鹿、溪水、树皮、人类……它们虽各自独立，却又彼此相依，在散落的野稻上可以看到鹦鹉雏儿的生命活动，在人的身旁可以察觉出鹿的依恋，就连林中小路上也带有雨过天晴后，从树上渗下的水痕……万物在这里融为一体，它们互为生命的循环，在宁静安详的地表下，生命的潜流从未止息。因此泰戈尔说："我们所有诗人，都认为净修林是'平静'情味的基础。净修林的一种特殊情味就是平静情味。平静情味就是完全的情味。就像七种颜色的光线合在一起变成白色一样，思想的波浪，不分裂成各个部分而和世界一起，以其不可分割的形式全部结合时，便产生平静情味。这样的平静情味，就在净修林之中。这里人同周围的事物没有隔阂，没有对立。"[19]

"平静味"除了体现在以上所说的"和睦自然"之中，还体现在"哀而不伤的情感"之中。面对第一幕里国王对自己爱情的真切袒露，沙恭达罗虽内心欢喜，外表却极力保持隐忍克制，"在尊贵的人面前我不能使自己犯罪"。[20]面对国王因受诅咒遗忘了爱情而残忍将自己拒绝时，沙恭达罗始终真诚的心被冠之的谎言罪名彻底撕裂了，她发泄出的高贵愤怒，唤起了人们心底普遍的悲伤和同情。然而在沙恭达罗失声离去，暴风雨般的激烈平复后，国王虽仍深陷诅咒之中，却涌上一股莫名的感伤："虽然我回忆不起来，被遗弃了的仙人的女儿曾是我妻。但是我的心是这样激动，它仿佛强迫我这是真的。"[21]激愤的情感在此得到了片刻抚慰，甚至先前对国王的憎恨也流露出了一丝宽容。正如泰戈尔指出的那样："迦梨陀娑在自己的剧本里，用忏悔的泪水熄灭了残忍目的之火。……否则，一些往事就会显得过于触目惊心和令人悲痛欲绝，就会破坏整个充满宁静和谐的剧本的结构"[22]所以，经历过心灵重创的沙恭达罗并未一味沉浸在歇斯底里的悲伤中，而回到了天上的净修林与众仙在一起，在这个净修林里，诗人赋予了沙恭达罗的耻辱和痛苦以一种伟大的平静和圣洁。"

如要进一步了解"平静味"背后的原因，那么则需对诗人所处的时代有所考察。任何艺术都隶属于时代，在印度历史上有两个伟大时代——吠陀时代和佛教时代，在这两个时期里，森林是印度文明的发源地，而居住在森林中穿着很少的苦行者们则是印度文明的舵手，他们靠沉思打坐，冥想修行进入世界之中，把心灵同世界联系在一起，而非靠权利工具来证明自己文明的存在。"不只是吠陀，世尊佛陀也多次在芒果林和竹林里讲经做法。"[23]在印度，苦行获得的尊重远远超于其他，甚至是帝王也把古代居住在森林中苦行者视作自己的祖先，而感到无限荣耀。然而，"当伟大的诗人迦梨陀娑在世时，净修林的时代已经结束了"[24]，享乐和纵欲占据了上风，古代印度社会里所崇尚的素朴和节制早已被破坏。《沙恭达罗》里那种矛盾对立面始终处于和睦、统一状态的生命图景，和蕴藏在这生命图景之上的静谧安详，某种意义上是诗人为昔日的理想时代而写的一曲挽歌，泰戈尔洞察到了这一点，他用诗意的语言写道："苦行的时代早已过去了，而诗人则坐在富有的国王的宝座旁边，用痛苦的目光朝着纯洁、遥远的过去观望。"[25]净修林对于诗人和我们一样，最终成了一处遥远的回忆，因为，人类把自己的童年留在了那里。

在对"艳情味"、"悲悯味"和"平静味"做了简要分析后，《舞论》中的"味"指的是什么呢？婆罗多说："味产生于情由、情态和不定情的结合"，新护将味看作艺术作品的意义，认为："情之为情，因为它们使人感受到艺术作品的意义。因此，味是艺术作品的意义。一个具有鉴赏力的读者在读诗时，也会产生另一种超越文字的感知。他的心具有纯洁的直觉。"[26]可见，"味"与"情"密不可分，艺术作品通过情由、情态和不定情的结合，唤醒了我们心中关于常情的潜在印象，从而激发我们运用审美直觉和审美想象去把握艺术作品中的意味，即"象外之象"、"味外之旨"，从而获得超然于日常生活之上的审美快感。因此

“味”的品尝，即是审美快感的获得与审美精神的愉悦。

注释：

① 新护.舞论注[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：13.

②新护.舞论注[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：471.

③新护.舞论注[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：489.

④新护.舞论注[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：470.

⑤婆罗多.舞论[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：53.

⑥[古希腊]亚里士多德著，陈中梅译.诗学.北京：商务印书馆，1996：65.

⑦婆罗多.舞论[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：46.

⑧[古希腊]亚里士多德.诗学[M].陈中梅译.北京：商务印书馆，1996：64.

⑨婆罗多.舞论[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：47.

⑩迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：10.

⑪迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：15.

⑫迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：17.

⑬迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：82.

⑭迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：90.

⑮婆罗多.舞论[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：49.

⑯迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：72.

⑰朱光潜.悲剧心理学[M].江苏：江苏文艺出版社，2010：66.

⑱迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：7.

⑲泰戈尔.泰戈尔全集第二十一卷[M].白开元等译.河北：河北教育出版社，2011：398-399.

⑳迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：40.

㉑迦梨陀娑.沙恭达罗[M].季羡林译.北京：人民文学出版社，1980：7.

㉒泰戈尔.泰戈尔论文学[M].倪培耕译.上海：上海译文出版社，1988.

㉓泰戈尔.泰戈尔全集第二十一卷[M].白开元等译.河北：河北教育出版社，2011：390.

㉔泰戈尔.泰戈尔全集第二十一卷[M].白开元等译.河北：河北教育出版社，2011：390.

㉕泰戈尔.泰戈尔全集第二十一卷[M].白开元等译.河北：河北教育出版社，2011：394-395.

㉖新护.舞论注[M].黄宝生.梵语诗学论著汇编.北京：昆仑出版社，2008：485.

（作者单位：中国艺术研究院）